



Les sources populaires du romanesque aragonien dans "Le Monde réel": feuilleton et faits-divers

Corinne Grenouillet

► To cite this version:

Corinne Grenouillet. Les sources populaires du romanesque aragonien dans "Le Monde réel": feuilleton et faits-divers. *Revue des Sciences Humaines*, 2012, Aragon, une écriture au carrefour, 305, pp.77-95. hal-03147461

HAL Id: hal-03147461

<https://hal.science/hal-03147461>

Submitted on 19 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Corinne Grenouillet

**« Les sources populaires du romanesque aragonien dans *Le Monde réel* :
feuilleton et faits-divers »**

paru dans :

Revue des Sciences humaines n° 305,
sous la direction de Maryse Vassevière, 2012, p. 77-95.

Poétique du roman

Les sources populaires du romanesque aragonien dans *Le Monde réel* : feuilleton et faits divers

Lorsque Aragon entreprend l'écriture des *Cloches de Bâle*, il vient de passer plusieurs années de relative stérilité durant lesquelles s'opère un lent mûrissement et une réorientation de son esthétique romanesque. L'année même de son adhésion au Parti communiste, son roman *La Défense de l'infini* avait, pour partie, disparu dans un autodafé sacrificiel, à Venise. Aragon cherche ensuite à élaborer une esthétique originale, sur le plan théorique mais également pratique : il entend donner du réalisme socialiste, concept inventé en Union soviétique, une version française, comme Reynald Lahanque l'a montré¹. Son art s'attache dès lors à conjuguer l'invention romanesque et la pratique militante ; selon cette nouvelle conception, le roman doit « servir » la cause révolutionnaire du communisme.

Aragon jusqu'alors n'avait écrit que pour une élite culturelle : le public, cultivé et intellectuel, du *Paysan de Paris* ; il avait dû juguler, pendant des années, sa « volonté de roman », puisque le roman n'était pas le bienvenu chez les surréalistes, que Breton en avait contesté les images de « catalogue », les descriptions abusives et arbitraires, l'absence de valeur émotionnelle. Il s'agit maintenant

1. — Reynald Lahanque, *Le Réalisme socialiste en France (1934-1954)*, thèse d'État de l'Université de Nancy II, 2 t., 1108 p., 2002. En ligne sur le site de l'ERITA (Équipe de recherche interdisciplinaire sur Elsa Triolet et Aragon) : www.louisaragon-elsatriolet.com.

d'écrire pour un public beaucoup plus large, des militants communistes certes, mais surtout des lecteurs appartenant à des catégories socio-culturelles moins favorisées, moins éduquées.

Parmi les modèles dont Aragon dispose, la littérature « populaire » de la Belle Époque et l'écriture journalistique, destinées au plus grand nombre, apparaissent comme des sources possibles d'un art romanesque régénéré.

1. *Les origines*

Rien ne semble prédisposer Aragon à se tourner vers le feuilleton, le fait divers, ou la littérature de gare prisés par les lecteurs populaires. Il est issu d'une petite bourgeoisie qui peut être tenue pour intellectuelle ; on connaît son ascendance familiale sur laquelle lui-même s'est expliqué plusieurs fois, notamment dans la nouvelle *Le Mentir-vrai*. Dans cette famille, contrairement aux milieux populaires décrits par Anne-Marie Thiesse², non seulement le livre est présent, certes sous la forme de « vieux bouquins rouges assez fatigués³ », mais deux des membres de la famille écrivaient romans et poèmes : « l'oncle Edmond⁴ » – renommé Édouard dans *Le Mentir-vrai* – qui dirigea une petite revue littéraire et accueillait, au 20 rue Carnot, quelques personnalités du monde littéraire symboliste. Quant à la mère d'Aragon, Marguerite Toucas, abonnée à un cabinet de lecture, elle lisait à son fils les longs volumes de *Martin Chuzzlewit* de Charles Dickens, « se piquait de littérature⁵ ». Plus tard, déclassée, elle se fera traductrice et auteur et ira grossir les rangs de ceux qu'on nomme aujourd'hui les « intellectuels précaires⁶ ». Dans *Pour expliquer ce que j'étais* (1942), Aragon raconte le souvenir « cuisant » d'une scène entre lui et sa mère. Elle eut lieu alors que lui-même publiait depuis deux ou trois ans : il traita d'« idioties », « diverses publications à quatre et six sous » que sa

2. — Anne-Marie Thiesse, *Le Roman du quotidien : lecteurs et lectures populaires à la Belle époque*, Seuil, coll. « Points Histoire », 2000, 286 p.

3. — Aragon, *Le Mentir-vrai* (1964), dans *Œuvres romanesques complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1324.

4. — Il publia, sous le nom de Toucas-Massillon, deux romans : *Vièrges d'Orient* (1903) et *La Double aventure* (1906) et un recueil de poèmes (*Les Âmes encloses*, 1906). Sur cet oncle, voir Aragon : « Le Modern style d'où je suis » (préface à Roger-Henri Guerrand, *L'Aragon nouveau en Europe*, Plon, 1965 – réédité dans Aragon, *Écrits sur l'art moderne*, Flammarion, 1981).

5. — Aragon, *Pour expliquer ce que j'étais*, Gallimard, 1989, p. 30. Merci à Roselyne Waller pour m'avoir rappelé cette référence.

6. — Sur cette notion, voir l'essai d'Anne et Marine Rambach, *Les Intellos précaires*, Fayard, 2001, 329 p.

mère lisait, publications « du genre qu'on dit populaire, des petits romans de la plus lugubre qualité et qui sont l'œuvre pénible et mal payée de pauvres gens⁷ » et se vit vertement remis à sa place par Marguerite ; ces livres permettaient à un « brave garçon », connu d'elle, de gagner sa vie et valaient « mille fois » ce que son fils écrivait.

Plusieurs textes autobiographiques ou semi-autobiographiques permettent de parcourir l'étendue, impressionnante, des lectures enfantines d'Aragon : grâce à une jeune femme d'origine géorgienne qui vivait à la pension Stella, il aurait découvert « avant [sa] première communion, Gorki, Tolstoï, Romain Rolland, Nietzsche⁸ ». Il prête vraisemblablement aux (rares) personnages d'enfants de son œuvre, qu'il s'agisse du narrateur du *Mentir vrai* ou du petit Guy de Nettencourt dans *Les Cloches* ou d'Armand dans *Les Beaux Quartiers*, les lectures qui furent les siennes : Louis Bousсенard, le capitaine Danrit, Paul d'Ivoi, Paul Aymard, *Alice*, *Le Livre de la jungle*, *Tarzan*...

Lui-même était abonné à *Mon journal* « une publication d'Hachette qui fut [sa] passion », puis à diverses autres périodiques spécialisés pour la jeunesse⁹. *La Famille Fenouillard*, fut ainsi, dit-il : « notre grande lecture à cet ami d'alors que j'appelle ici Paul et moi¹⁰ ».

Le terreau culturel dans lequel grandit l'enfant Aragon à la Belle Époque est donc très éloigné des milieux populaires, dont les consommations culturelles sont limitées à l'achat d'un quotidien (où un roman-feuilleton est publié en rez-de-chaussée), à la confection de succédanés de livres par découpage puis assemblage des premières pages du journal, ou à l'acquisition de fascicules à treize sous achetés à la gare. Cela ne signifiait pas qu'il ne les ait pas lus, eux aussi, comme sa mère, mais cette littérature, dévaluée bien qu'appréciée au-delà des domestiques de la grand-mère, était peut-être moins *avouable* que Dickens ou Gorki. On connaît d'autre part le goût des surréalistes pour le « roman policier archaïque¹¹ », les personnages de *Fantômas* ou d'*Arsène Lupin*, issus de feuilletons à destination d'un public masculin. Mais surtout, nul besoin d'avoir lu l'intégralité d'un grand roman-feuilleton pour qu'un écrivain

7. — Aragon, *Pour expliquer ce que j'étais*, *op. cit.*, p. 30.

8. — Aragon, « C'est là que tout a commencé », préface aux *Cloches de Bâle* (1934), Gallimard, coll. « Folio », p. 24.

9. — Voir « Avant-lire » (1964) au *Libertinage*, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1924.

10. — *Le Mentir-vrai*, *op. cit.*, p. 1326.

11. — Jean-Paul Colin, *Le Roman policier français archaïque : un essai de lecture groupée*, Berne, Francfort-sur-le-Main, New York, P. Lang, 1984.

tel qu'Aragon en maîtrise les codes, les structures et les types : le romanesque du feuilleton n'est-il pas en somme, celui qui irrigue l'ensemble du roman du XIX^e siècle, modèle de prédilection de l'esthétique réaliste socialiste ?

2. *Le souci d'un nouveau lectorat*

L'adoption du concept de réalisme socialiste, venu d'U.R.S.S., et son acclimatation en France s'accompagne d'une nouvelle visée : Aragon se tourne vers les structures romanesques qui ont fait leurs preuves au XIX^e siècle parce qu'il entend promouvoir une littérature démocratique. Or, le roman balzacien, le roman-fleuve des feuilletons, ou la nouvelle, le récit bref et le conte, constituent des genres prisés par le grand public. Cette prise en considération du lecteur futur de son œuvre se manifeste lorsqu'il commence à travailler pour *L'Humanité*, où il exerce ses talents pendant une petite année (du printemps 1933 au printemps 1934).

Dès 1933, alors qu'il dit n'avoir occupé qu'une fonction subalterne à *L'Humanité*¹², Aragon songeait à élargir l'audience du quotidien en publiant des « contes de journal », genre traditionnel mais délaissé depuis plusieurs années par le quotidien communiste. Lui-même écrit dans cet esprit « La Sainte Russie » (2 août 1933) qu'on peut lire aujourd'hui dans *Le Mentir-vrai* en collection Folio : il s'agissait d'offrir de la lecture à tous les membres d'une famille achetant *L'Humanité*, en particulier à la femme qui aurait pu avoir envie de se distraire en lisant un conte dans *L'Excelsior*¹³. La démarche est pragmatique, plus que politique : le lectorat populaire du roman-feuilleton étant essentiellement féminin ; il s'agissait de le conquérir, d'empêcher qu'il se tourne vers un journal concurrent. Malheureusement, si l'on en croit Aragon, et malgré le succès auquel elle aurait été promue, cette « initiative demeura sans lendemain » et cela « bien que Vaillant répétait sans cesse qu'il fallait donner de la lecture à nos lecteurs, et tenir compte de leurs goûts, alors que nous étions les seuls à nous cantonner dans la leçon politique directe¹⁴ ». Cette affirmation doit

12. — Ce point de vue d'Aragon est démenti par l'analyse détaillée des articles qu'il publia dans *L'Humanité* cette année-là : Yves Lavoine, « Le fait divers : ironie et point de vue de classe (L'entrée d'Aragon à *L'Humanité*) » in C. Delporte et al., *L'Humanité de Jaurès à nos jours*, Nouveau monde, 2004, p. 139-153.

13. — *Aragon parle avec Dominique Arban*, Paris, Seghers, 1968, p. 94.

14. — Aragon, « Circonstances de la poésie en 1934 », *L'Œuvre poétique*, tome II, Livre VI, Paris, Messidor, 1989, p. 812.

être nuancée : *L'Humanité* publiait alors, en feuilleton (page 2), des romans, voire des pièces de théâtre, souvent traduits de l'américain, d'André Gide, Jack London ou Upton Sinclair. Elle offrait donc « de la lecture », mais qui reflétait peut-être plus les goûts de ses rédacteurs, intellectuels, que de ses lecteurs.

On sera sensible à la coïncidence qui veut qu'à la même époque, la propre mère d'Aragon se mette à publier abondamment des romans « populaires ». Ne souhaitant pas être à la charge de son fils, Marguerite Toucas multiplie en effet les publications entre 1931 et 1934, se tuant à la tâche pour un salaire de misère : elle traduisait des romans policiers anglais¹⁵, et écrivait « des romans pour les journaux de mode, les éditions populaires, des feuilletons laborieux qu'on lui faisait refaire [...] »¹⁶, de « pitoyables romans », qu'elle lisait à son fils : « j'ai écouté ma mère me lire ces histoires, follement sentimentales et conventionnelles qu'elle croyait inventer, et elle me demandait mon avis, et je le lui donnais, en détournant les yeux... »¹⁷.

Quelques années plus tard, Aragon, répondant à une enquête de *Ce soir*, fait l'éloge du « feuilleton » comme « roman pour tous ». Plus encore, le feuilleton, c'est « l'image pour tous de ce que l'avenir peut devenir » (11 mars 1950). À cette époque où il publie son roman fleuve *Les Communistes*, Aragon met en avant ce genre populaire comme forme susceptible d'accueillir le contenu « positif » du réalisme socialiste et accède de ce fait à une forme de noblesse.

Les Communistes ne seront pas publiés en feuilleton, mais sous la forme de « fascicules », moins onéreux qu'un livre épais ; ce découpage « en tranches », selon Aragon à la Grange-aux-Belles, aurait été réalisé pour des « raisons économiques » ; il s'agissait de mettre sur le marché des livres dont le prix ne dépassait pas

15. — Entre 1931 et 1934, Marguerite traduisit et adapta cinq romans d'Herman Landon, un roman de John Rode, un de Leslie MacFarlane, et un de William J. Makin dans des collections comme « Le Masque », « Le Domino noir » ou « Criminels et policiers » à la Librairie des Champs-Élysées ou chez J. Tallandier. Elle-même signa *La Chambre de l'évêque* (Tallandier, 1933) et *Edekweiss, ou le Solitaire de la montagne* (Tallandier, 1932).

16. — Aragon, *Pour expliquer ce que j'étais*, *op. cit.*, p. 32

17. — *Ibid.*, p. 33. À Dominique Arban, Aragon déclare qu'avant sa mort (en 1942) sa mère « vivait uniquement de ce qu'elle gagnait en faisant des feuilletons, des romans feuilletons [...] pour les journaux de mode et de broderie » (*Aragon parle avec Dominique Arban*, Seghers, 1968, p. 108). On peut voir la couverture de *Mode et roman* du 28 novembre 1936 qui annonce la publication de *L'Héritage d'Aliette* par M. Toucas-Massillon dans *L'Album Aragon* (Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 86)

celui d'une place de cinéma¹⁸. Sans doute la longueur du texte exigeait-elle une publication sous cette forme. Mais il est certain aussi que ce mode de publication eut des répercussions – quoique difficilement mesurables – sur l'invention du roman lui-même : comme un feuilletoniste, alors qu'il n'avait pas encore écrit les cinq et sixième fascicules des *Communistes*, Aragon a pu constater les effets produits par la lecture des deux premiers fascicules, et mesurer l'instrumentalisation que la presse communiste en fit dans les débats autour de la « littérature de Parti ».

Ce souci du lectorat populaire, sensible pendant toute la période de publication du *Monde réel*, révèle chez Aragon une prise en compte du destinataire, dont on peut supposer qu'elle n'était pas absente de l'écriture de ses romans.

3. *Journalisme et faits divers sanglants*

Avant de devenir le romancier du *Monde réel*, alors qu'il était déjà un écrivain notoire, Aragon exerça sa plume dans un journal qui tirait à 1 150 000 exemplaires. *L'Humanité* était incontestablement un grand quotidien « populaire ». Aragon y fit son « métier de petit reporter » d'avril 1933 à mai 1934¹⁹. Peut-on dire que l'écriture du *Monde réel* s'est inspirée des contenus et de son expérience d'écriture de faits divers ?

Contrairement à ce que l'écrivain avance, son activité au sein du journal déborda largement la rubrique des faits divers. Loin d'être confiné à la rubrique des « chiens écrasés » comme il l'a affirmé, Aragon apporta sa contribution à la rubrique des « informations générales » (avec Pierre Mars), puis à la rubrique politique, où il fut « personnellement responsable de l'actualité concernant les intellectuels et les petits commerçants²⁰ ». Dès juillet 1933, note Yves Lavoine, il signe quatre articles traitant de sujets politiques²¹. Plusieurs articles toutefois, anonymes comme ceux de la majorité des contributeurs au quotidien mais identifiés comme écrits par Aragon à cause de leur ton et de leur style, concernent des faits divers, dont les plus connus sont l'affaire Violette Nozière et la

18. — « *Les Communistes à la Grange-aux-Belles*, Aragon répond à ses témoins » in *La Nouvelle Critique* n° 8, juillet 1949, p. 84.

19. — « La Suite dans les idées » (1965) préface aux *Beaux Quartiers* (1936), Folio, p. 45.

20. — Alexandre Courban, « Aragon, Louis, journaliste à *L'Humanité* », dans *L'Humanité hors-série : Le Continent Aragon*, décembre 2002, p. 51.

21. — Yves Lavoine, *article cité*, p. 140.

catastrophe ferroviaire de Lagny²². Ils préfigurent une tendance à la dramatisation spectaculaire de l'œuvre romanesque, lisible en particulier dans les deux premiers volumes du *Monde réel* et révèlent un certain goût du sanglant et du meurtre passionnel. Ainsi d'« Un crime horrible rue de l'Asile-Popincourt » : une femme, assassinée par son mari « ordonnateur des pompes funèbres et bedeau de l'église voisine » est retrouvée coupée en morceaux : « les organes en avaient été arrachés à la main²³ ». *L'Humanité* du 14 septembre 1933 propose une version légèrement différente de celle dont Aragon se souvient dans « La Suite dans les idées » : « Un ordonnateur des pompes funèbres / coupe sa femme en morceaux / et va se suicider au cimetière de Rouen ». Ce fait divers sanglant aurait inspiré l'écriture de la mort de l'Inspecteur Colombin dans *Les Beaux Quartiers* : Charles Leroy, son assassin, éviscère sa victime à coup de talons avant de se jeter lui-même par la fenêtre.

La thématique des faits divers, crimes, accidents, catastrophes, nourrit l'écriture des romans du *Monde réel* : bagarres entre grévistes, meurtres, descentes de police dans des tripots, assassinats crapuleux, sauvetages, accidents²⁴, « drames de la jalousie », suicides sont légion dans *Les Cloches de Bâle* et *Les Beaux Quartiers*...

Dans le premier roman, Suzanne Ravis a ainsi identifié les nombreux intertextes, journalistiques pour la plupart, qui traitent de l'attentat contre le Tsar, celui de Vaillant à la Chambre des députés, l'épisode de la bande à Bonnot, et surtout la grève de Cluses (quinze articles dont « Atrocités patronales à Cluses », paru dans *L'Humanité* du 19 juillet 1904)²⁵ ; pour planter le décor émo-

22. — En septembre 1933, l'affaire Violette Nozière, une jeune femme condamnée à mort pour l'empoisonnement de son père incestueux, passionna l'opinion ; elle était accusée d'avoir commis ce meurtre pour dérober l'argent familial qu'elle aurait donné à son amant qui la prostituait. Elle sera réhabilitée en 1963. La même année, le 5 décembre, un long article dénonce les « Deux cent vingt morts au tableau des gros actionnaires de l'Est » et l'incurie des pouvoirs publics : Aragon décrit le « déchirant spectacle » des blessés et des morts transportés dans des conditions particulièrement sordides, après une collision à Lagny. Ces articles ont été republiés par *L'Humanité hors-série : Le Continent Aragon*, *op. cit.*, p. 52-56.

23. — « La Suite dans les idées », *op. cit.*, p. 45.

24. — Voir les travaux de Marie-Christine Mourier, en particulier son article « Aragon et l'accident, entre obsession et création » (paru dans *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet* n°10, 2006, p. 195-217) qui montre la permanence de ce motif depuis le surréalisme. Elle insiste sur deux faits divers qui ont marqué profondément Aragon : l'incendie du Bazar de la charité et l'accident du métro Couronnes.

25. — Suzanne Ravis-Françon, « *Les Cloches de Bâle*, roman d'archives », dans sa thèse d'État : *Temps et création romanesque dans l'œuvre d'Aragon*, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1991, p. 494 et suivantes.

tionnel autant que politique du temps, Aragon se livre à des revues de presse, dresse l'inventaire de « gros titres terrifiants » dans des journaux « sua[nt] l'épouvante²⁶ ». Il s'inspire directement ou indirectement de faits divers, jusque dans *La Semaine sainte*, où l'affaire Fualdès en 1817 (ancien magistrat de Rodez égorgé avec un couteau de boucherie et dont le sang avait été donné à boire à un porc) a fonctionné comme un « embrayeur de l'imaginaire », selon l'expression de Patricia Principalli, pour Géricault autant que pour Aragon²⁷. Une véritable fascination pour le meurtre court dans tous ses romans, bien au-delà du *Monde réel* d'ailleurs, de l'assassinat d'Omme par Anicet dans le roman éponyme à la longue réflexion sur le crime d'« Œdipe » dans *La Mise à mort* ou au « drame de l'avenue Mozart », l'assassinat de Marie-Noire, dans *Blanche ou l'Oubli*.

Avec l'évacuation de trente-trois mineurs chiliens restés bloqués au fond de leur mine pendant deux mois, l'actualité récente (octobre 2010) est venue nous rappeler avec quelle émotion résonne dans l'imaginaire humain le thème du sauvetage de la vie, autre grande rubrique du fait divers, dont le grand dictionnaire *Larousse* rappelle l'importance²⁸. Aragon choisit également de l'exploiter, à trois reprises au moins, dans *Le Monde réel* : Victor sauve Catherine de la noyade (*Les Cloches de Bâle*), Adrien Arnaud se précipite pour empêcher que la petite Marie-Victoire Barbentane ne soit renversée par une voiture (*Les Beaux Quartiers*), la jeune Suzanne est ramenée saine et sauve des marais où elle s'était égarée, par un jeune paysan courageux (*Les Voyageurs de l'impériale*). On imagine aisément les titres qui auraient pu leur correspondre dans *L'Humanité* : « une jeune bourgeoise sauvée par un chauffeur de taxi : désespérée, elle allait se jeter à l'eau »...

Ces événements ne sont évidemment pas traités comme des faits divers par le romancier : ils s'inscrivent au contraire dans une logique narrative en assurant, dans les trois cas, une bifurcation du récit, soit qu'un personnage nouveau surgisse et s'impose (Victor), que le sauvetage (et ses effets connexes) conduise à la dislocation d'un couple (Blanchette Barbentane tombe amoureuse d'Adrien) ou que l'épisode mette fin à une histoire d'amour adultère (entre Pierre Mercadier et Blanche Pailleron). À chaque fois, c'est une page qui se tourne.

26. — *Les Cloches de Bâle*, « Victor », XIII, Folio, p. 359.

27. — Patricia Principalli, *La Semaine sainte d'Aragon : un roman du « passage »*, L'Harmattan, 2000, p. 233.

28. — « Les sauvetages y entrent pour une grande part », article *Fait divers* (Larousse), cité par Franck Evrard, *Fait divers et littérature*, Nathan, 1997, p. 12.

À d'autres moments, le fait divers infuse des épisodes ponctuels, parenthèses dans le récit, peu ou mal rattachés à l'action principale. Peut-on dire alors que le fait divers narratif fait « diversion » pour reprendre le mot de Bourdieu, et dévie de la ligne principale du roman ? En réalité, Aragon utilise ces parenthèses dans un but de dénonciation politique, comme on peut le voir avec l'exemple de la vieille femme renversée par l'automobile de Wisner. L'épisode occupe à peine trois pages des *Cloches de Bâle*, mais sa dramatisation n'est pas sans rapport avec les entrefilets écrits par Aragon pour *L'Humanité*. Le narrateur sollicite d'abord l'attention du lecteur : « Elle mourut. / Et pas simplement, comme la volaille écrasée, dont les plumes inondent la route, et puis qui casse d'une fois son cou maigre. Non. D'une façon atroce, dramatique, inattendue ». Puis il décrit l'agonie spectaculaire de la vieille femme brandissant « dans un hurlement », son sac « vers le ciel » : « On l'entendit crier : *Le pain !* Et tout s'abattit dans le sang et la boue comme un château de cartes²⁹ ». Avant de conclure, en quatre phrases emplies d'arrières pensées politiques, que les « écraseurs » coupables sont vite oubliés, à l'inverse des « bandits en auto » (la bande à Bonnot) qui vont bientôt défrayer la chronique pour avoir « assassiné un rentier et sa bonne à Thouais ». « Non, mil neuf cent douze ne commençait pas bien » conclut le narrateur, qui feint d'adopter, ironiquement, le point de vue d'un bourgeois aspirant à l'ordre.

Dans ce passage, Aragon utilise l'ironie comme procédé de dénonciation d'un ordre social informé par la lutte des classes : il met en cause une justice et une presse fonctionnant à « deux vitesses » comme on le dirait aujourd'hui. La manière dont il désigne les victimes de la bande à Bonnot, par deux termes (*un rentier et sa bonne*) dénotant qu'ils sont les produits (le premier comme exploiteur, la seconde comme exploitée) du système capitaliste, semble signifier que la lutte des classes peut expliquer, sinon légitimer, le crime.

Le 22 juin 1933, *L'Humanité* titrait un article d'Aragon (non signé) : « Un propriétaire se défend / Charcutier de son état / c'est au cœur qu'il frappe ». La qualification du meurtrier montre qu'Aragon soumettait le fait divers à une analyse politique ; celle-ci s'accompagne souvent d'un point de vue ironique, que l'écrivain abandonnera progressivement dans son écriture journalistique. Les romans accompagnent cette mutation : l'ironie « de classe »

29. — *Les Cloches de Bâle*, « Victor », X, *op. cit.*, p. 340.

est, elle aussi, moins fréquente dans *Aurélien* ou *Les Voyageurs* que dans *Les Cloches de Bâle* et *Les Beaux Quartiers*.

4. *Le feuilleton*

Le roman-feuilleton fournit davantage qu'une thématique : des codes, éprouvés, que le romancier reprend à son compte, parfois de manière critique ou ironique. *Le Monde réel* se construit ainsi à partir de (et parfois contre) les codes romanesques du feuilleton populaire ou du roman bourgeois « moderne », édifié sur les mêmes codes esthétique et qui, à la Belle Époque, paraissait aussi souvent en feuilleton³⁰. Le feuilleton repose sur une conception dramatique du roman ; il recherche l'effet en privilégiant les coups de théâtre, le suspense, les rebondissements, en démultipliant une intrigue souvent complexe³¹.

Tous les romans du *Monde réel* ne sont pas au même titre tributaires (ou héritiers) de ce genre. *Les Beaux Quartiers* apparaît comme le roman le plus abouti et le plus largement nourri de l'esthétique feuilletonnesque, par la thématique policière de sa troisième partie (un recel, deux meurtres, un suicide, une descente de police, un maître chanteur) dans laquelle, comme le dit Aragon, « le roman s'emballe³² ». Il manifeste la jubilation de l'écrivain à utiliser les ficelles énormes du genre, telles l'accumulation d'événements, les scènes de retrouvaille ou le pathétique, en particulier autour de l'histoire de Jeanne Cartuywels. Mais *Les Voyageurs de l'impériale* aussi est très inspiré de cette esthétique populaire. Paulhan a même eu la velléité de le publier sous forme de feuilleton dans *La NRF*, ce qui montre bien que ce rattachement générique pouvait paraître alors évident, comme évidente la possibilité d'un découpage du roman en séquences indépendantes. Feuilleton hautement littéraire certes, destiné à paraître dans une revue prestigieuse et non au rez-de-chaussée d'un quotidien...

C'est en effet la composition de ces romans qui fait signe vers l'esthétique feuilletonnesque, tout d'abord à travers leur longueur, le bourgeonnement et la complexité des intrigues. Aragon utilise des procédés éprouvés et parfaitement maîtrisés : calibrage des

30. — Le mode de diffusion est populaire, même si le contenu ne l'est pas toujours (feuilletons de Georges Ohnet par exemple – auteur qu'Aragon met en cause dans son article « Défense du roman français », *Commune* n° 29, 1936 repris dans *L'Œuvre poétique*, *op. cit.*, p. 1295).

31. — Lise Queffelec, *Le Roman-feuilleton au XIX^e siècle*, Presses Universitaires de France, Que sais-je ?, 1989.

32. — « La Suite dans les idées », *op. cit.*, p. 21.

chapitres (qu'il préfère courts, donnant plus de nervosité à la narration), coup de théâtre localisé en fin de chapitre et suscitant le désir de lecture, construction des intrigues en alternance (l'écrivain menant de front deux, voire plusieurs, intrigues qui vont se rejoindre).

Les effets de suspens en fin de chapitre rappellent que le feuilleton était initialement conçu dans l'espoir que le lecteur, frustré momentanément dans son désir de connaissance, achète le prochain numéro du journal. Les chapitres du *Monde réel* se terminent fréquemment sur l'apparition d'un personnage, sur un coup de théâtre ou la survenue d'un événement mystérieux. Ces bifurcations narratives peuvent être initiées par :

- la brusque métamorphose du comportement d'un personnage : quand Carlotta embrasse Grésandage à la fin d'un chapitre des *Beaux Quartiers* (« Passage Club », VII), c'est totalement inattendu – pour le personnage « éberlué », autant que pour le lecteur, lequel voit se mettre en place un nouveau fil amoureux possible.

- la conversation privée surprise par un tiers : Élisabeth Manescù surprend une scène où apparaissent de manière évidente les liens intimes qui unissent l'homme qu'elle aime, Pascal Mercadier et une autre femme, Reine (*Les Voyageurs de l'impériale*, « Vingtième siècle », XXXVII).

- la brutalité d'une mort : l'annonce de la celle de la mère de Paulette (*Les Voyageurs de l'impériale*, « Fin de siècle », XLIII).

- l'annonce d'une nouvelle qui va bouleverser le quotidien des personnages comme celle de la signature du Pacte germano-soviétique (*Les Communistes*, t. 1, X).

Aragon tisse souvent plusieurs histoires en même temps et passe de l'une à l'autre, procédé que le feuilleton affectionne³³. Dès lors, la fin du chapitre concentre la frustration du lecteur, obligé de quitter momentanément les personnages qu'il s'était attaché à suivre : lorsque Edmond vient de rencontrer le maître chanteur qui connaît son trouble passé (il aurait été mêlé au meurtre de son ancienne maîtresse), le chapitre se termine sur « Causons, dit-il³⁴ ». Les termes de la *causerie* seront l'objet d'une ellipse : le chapitre suivant s'intéresse à l'univers du jeu au Passage-club. Ce

33. — « Ce mode de construction des séquences (analogue, *mutadis mutandis*, au montage alterné et accéléré du cinéaste Griffith) a pour premier effet de dilater le récit et d'en retarder le dénouement à volonté [...] L'écriture par fragments séquentiels est liée à la publication en feuilleton : chaque fragment correspond à une livraison ou à un épisode ». Anne-Marie Thiesse, *op. cit.*, p. 177 et p. 178.

34. — *Les Beaux Quartiers*, « Passage-Club », VIII, « Folio », p. 547.

principe de construction en alternance permet aussi au lecteur de « souffler » après une scène violente : à l'assassinat sanglant de Colombin fait suite une scène débutant dans le cadre paisible du cabinet de travail de Quesnel (*Les Beaux Quartiers*, « Passage-club », XIX). Ce travail sur le rythme de la narration n'est pas très éloigné des techniques du grand roman populaire.

Les romans du *Monde réel* fourmillent enfin de rencontres improbables, souvent décisives, qui relancent l'action. Dans *Les Voyageurs de l'impériale*, Aragon n'hésite pas à avoir recours au hasard, moteur du récit picaresque, du roman d'aventures et du roman feuilleton. Pascal retrouve Yvonne Berger avec laquelle il jouait à Sainteville sept ans plus tard³⁵ ; Meyer, son collègue Mercadier, disparu depuis treize ans, sur un banc du parc Monceau³⁶. Ailleurs, tel Hugo qui feint de ne pas reconnaître Jean Valjean sous son travestissement en Monsieur Madeleine dans le livre V des *Misérables*, Aragon présente Mercadier – en focalisation externe – sous les dehors d'un « homme à la redingote » anonyme³⁷.

Les Beaux Quartiers offre aussi une belle scène de reconnaissance : Richard reconnaît la voix d'une inconnue qui téléphone depuis une cabine ; c'est celle de Jeanne, qu'il a aimée vingt-deux ans plus tôt³⁸. Ce passage, glosé par l'écrivain comme un « collage » inséré dans le roman, d'une conversation téléphonique réelle surprise par lui dans un petit café de la rue Caumartin³⁹, révèle aussi que la non-préméditation et le hasard gouvernent l'invention romanesque au même titre que la destinée des personnages. C'est en effet à partir de cette conversation entendue inopinément qu'Aragon a l'idée d'introduire un nouveau personnage dans son roman et du même coup de donner « de l'étoffe » à Grésandage, jusque là confiné dans le rôle de confident de Quesnel.

Autre caractéristique notée par la critique, les chapitres s'ouvrent fréquemment sur une phrase au discours direct : celle-ci fait entendre, *in medias res*, la voix d'un personnage que le lecteur identifie dans un processus d'intellection différée. Le primat de la « scène » (au sens genettien) sur la description rattache les techniques de composition romanesque du *Monde réel* à Flaubert plus qu'à Balzac⁴⁰. Mais on peut aussi y déceler le choix d'une option

35. — *Les Voyageurs de l'impériale* (1948), Folio, p. 602-603.

36. — *Ibid.*, p. 477.

37. — *Les Voyageurs de l'impériale*, « Vingtième siècle », VII, « Folio », p. 505.

38. — *Les Beaux Quartiers*, « Paris », VIII.

39. — « La Suite dans les idées », *op. cit.*, p. 7.

40. — Voir l'analyse d'Hervé Bismuth et Lucien Victor dans *Les Voyageurs de l'impériale* d'Aragon, Atlande, 2001, p. 81.

d'écriture profondément démocratique, renvoyant à des codes compositionnels bien connus du « grand public » : dialogues et scènes sont très appréciés dans le roman populaire, comme on peut le constater aujourd'hui avec le succès des *Vivants et des morts* de Gérard Mordillat qui s'inscrit dans cet héritage⁴¹.

La construction des personnages emprunte parfois à l'esthétique du feuilleton : certains disparaissent et reparaissent après des années sous une autre identité (Pierre Mercadier, Simon Richard), d'autres sont munis d'identités doubles tels que les maîtres chanteurs policiers (Colombin dans *Les Beaux Quartiers*) ou les espions (Reine dans *Les Voyageurs*). L'inspiration puisée dans la littérature « populaire » se confirme avec certaines figures types et situations narratives empruntées au mélodrame.

Le type de la femme meurtrie victime d'un suborneur surdetermine ainsi l'invention du personnage de Jeanne Cartuywels dans *Les Beaux Quartiers*. Figure éminemment pathétique, Jeanne concentre les malheurs qui peuvent s'abattre sur une pauvre femme sans appui : mère célibataire, elle a confié *Bébé* à des paysans en Charente chez qui il se meurt. La séparation d'avec les enfants est un motif fréquent du « roman de la victime » de la Belle époque⁴². Victime d'un chantage mené par l'infâme Colombin, qui la menace de révéler un vol commis autrefois par elle, Jeanne est contrainte de se donner à lui dans des conditions atroces. Elle trouve un appui en la personne de Charles Leroy – qui s'apparente au héros masculin du feuilleton, « qui par amour et/ou grandeur d'âme prend le relais de la quête⁴³ » de la faible femme. Leroy prend bientôt connaissance de la liaison forcée de Jeanne. Bourrelé par la jalousie et la volonté de tuer, il assassine sauvagement Colombin et se défenestre, oblitérant à jamais la rédemption de Jeanne, que le roman abandonne à son triste sort sans donner de conclusion à son destin. Les six chapitres où Jeanne apparaît insistent sur l'angoisse de la mère impuissante devant la maladie de son enfant en nourrice chez des étrangers, sa vie terrible et solitaire – malgré une sœur – dans ce « Paris qui avait été sa vie et son malheur⁴⁴ », sa faiblesse (devant le jeu, devant Colombin), sa superstition...

Face à elle, Colombin le bien nommé, qui humilie et salit les femmes qu'il approche, n'est pas très loin du type des traîtres de

41. — Gérard Mordillat, *Les Vivants et les morts* (Calmann Lévy, 2004) a ainsi obtenu le Grand prix RTL-Lire en 2005.

42. — Anne-Marie Thiesse, *op. cit.*, p. 148 et suivantes.

43. — *Ibid.*, p. 148.

44. — *Les Beaux Quartiers*, « Paris », IX, p. 312.

mélodrames : il survient alors que Jeanne connaît un bonheur fragile avec Charles (qui a accepté l'enfant et projette d'épouser la mère) pour lui rappeler son passé (de voleuse) et abuser d'elle de nouveau.

Aragon prend un visible plaisir à construire l'opposition entre ses deux personnages (la victime, le traître) et à détailler le portrait de Colombin, marqué au sceau de l'animalité et du démoniaque : roux, voire « pivoine » (p. 313), Colombin, poilu à outrance⁴⁵, ressemble à un « gros bœuf » (p. 316) avec son « poil roux » (p. 550), « son corps de taureau vieillissant » (p. 559) et ses « paturons roux » (p. 593). Il ronfle et dégage une odeur animale (p. 559). Une « verrue sur le sourcil gauche » confirme la monstruosité de l'odieux personnage, auquel un détail supplémentaire accorde une présence charnelle hors du commun. Aragon utilise habilement la focalisation interne et le regard de Carlotta – laquelle vient, elle aussi, de lui céder : « elle eut un frisson du pantalon laissé sur une chaise qui était encore tout guindé encore des fesses du policier » (p. 559). Quand celui-ci resurgit, c'est le bas du corps qui est décrit « l'insolence des cuisses dans le pantalon rayé, plein à craquer » (p. 565). Colombin est une bête sexualisée, un violeur en puissance, sexuellement dépravé, aux « exigences » innombrables, doublé d'un vantard grivois qui démultiplie, par ses propos insultants, l'effet des humiliations qu'il a fait subir à ses victimes. Il utilise son statut (d'inspecteur de police) et sa force physique (il pèse cent deux kilos, p. 313) pour exercer son chantage sur Jeanne, Carlotta et Edmond.

Aragon revivifie toute la littérature populaire mettant en scène des personnages roux : la physiognomonie de Lavater, la criminologie de Cesare Lombroso, ont coulé dans les veines du roman feuilleton, tout autant que dans celles du roman du XIX^e, affirmant l'équivalence entre portrait physique et portrait moral. Le roux est un être maléfique et sensuel, tel le Jacques Garaud de *La Porteuse de pain*, trahi, lui, moins par ses cuisses, que par sa lèvre inférieure épaisse « signe de sensualité et de violence⁴⁶ ».

Quant à Jeanne, elle s'inscrit dans une longue filiation de filles séduites, trompées ou violées, de femmes adultères exclues du foyer familial, condamnées à expier leurs fautes, ici mineure (Jeanne a volé). L'héroïne populaire, poursuit Lise Queffélec à qui nous empruntons cette typologie, « paie sa faute d'un long

45. — En témoignent son « poil queue de vache » (*ibid.*, p. 313 et p. 549), sa « grosse patte poilue » (p. 316) et ses « cuisses velues » (p. 590). Dans ce paragraphe, toutes nos références renvoient à l'édition Folio.

46. — Anne-Marie Thiesse, *op. cit.*, p. 165.

martyre avant d'être réhabilitée ou pardonnée et de retrouver son foyer⁴⁷ ». Aragon nous livre le martyre de Jeanne, mais sans aller jusqu'au bout de son histoire : celle-ci n'est en somme qu'un bourgeonnement du récit... Et Aragon, s'il emprunte au feuilleton, n'est pas en train d'en écrire un.

De même, Carlotta doit beaucoup à la courtisane, femme fatale dominante et à la séduction mortelle, autre image récurrente de la femme du roman populaire, « irréconciliable » (Queffélec) avec celle de la femme victime.

Aragon marche ainsi sur les traces des grands romanciers populaires, eux-mêmes héritiers du mélodrame. Si les bons ne sont pas forcément récompensés, les méchants sont punis. Dans le chapitre XVIII des *Beaux Quartiers*, dont voici le premier paragraphe, le traître est châtié, à la grande joie d'un lecteur pris à parti et associé au meurtre :

Avez-vous jamais tué un homme ? C'est beaucoup plus compliqué qu'on ne le croit. D'abord ça se défend. Et puis avec un revolver, par exemple, je n'en parle pas. Ça ne compte pas. C'est tricher. Mais avec vos mains, avec vos bras, avec votre corps. Ce qui en a sauvé plus d'un, c'est qu'au milieu du travail, on fléchit dans la volonté de tuer. La volonté de tuer, c'est ça, l'essentiel. Il y a deux moments difficiles : commencer, puis finir.

(Les *Beaux Quartiers*, « Passage-club », XVIII, p. 592).

Aragon manifeste un sens du détail significatif qui fait mouche et que n'aurait pas renié un feuilletoniste. Colombin mord son meurtrier : « La dernière chose qu'il sentit distinctement fut cet abominable baiser du meurtre⁴⁸ ».

Même si Jeanne est une femme du peuple et si Colombin est un salaud qui abuse de l'autorité que lui confère l'ordre bourgeois, leur histoire s'inscrit difficilement dans la perspective idéologique du réalisme socialiste : c'est une sensibilité au thème, mélodramatique, du suborneur qui s'exprime ici. Elle est clairement lisible dans l'épisode vénitien des *Voyageurs de l'impériale* dans lequel Pierre Mercadier imagine Francesca, cette très jeune fille du peuple, enceinte de lui et abandonnée... Le surgissement du frère à la fin du chapitre IV s'apparente à un coup de théâtre par quoi le justicier vient sauver l'honneur de la persécutée. D'autres pauvres filles du peuple, victimes de la force et du mal, pourraient s'inscrire

47. — Lise Queffélec, *op. cit.*, p. 89.

48. — *Les Beaux Quartiers*, p. 593. Dans *Blanche ou l'Oubli*, Marie-Noire, étranglée comme Colombin, mord les lèvres de son assassin avant de mourir (Gallimard, 1967, p. 511).

dans ce paradigme, comme Sylviane, qui meurt d'une salpingite mal soignée après avoir été la maîtresse d'un agent de la sûreté dans *Les Communistes* ou Denise, la pauvre fille violée par un aristocrate à Beauvais dans *La Semaine sainte*.

Une certaine ostentation du feuilleton manifeste la prise de distance d'Aragon d'avec les poncifs du genre, qu'il fait siens tout en les mettant simultanément à distance, par les commentaires narratoriels, les lectures qu'il prête à ses personnages, ou encore d'explicites références intertextuelles.

Ainsi dans *Les Beaux Quartiers*, le jour où Jeanne revoit cet amant qu'elle n'a pas vu depuis plus de vingt ans, est celui où (extraordinaire coïncidence, si feuilletonesque !) elle apprend la mort de son enfant. Dans le même temps, Edmond est menacé de mort, et Jeanne veut prévenir Carlotta des risques qu'il encourt :

Elle reprenait, les emmêlant, trois thèmes disparates, l'enfant mort par sa faute, là-bas dans les Charentes, et l'amour d'il y a vingt ans, Richard retrouvé et le traquenard du passage de l'Opéra, le Brésilien, Colombin, Edmond, Alexandre. On s'y perdait à force de pathétique.

(*Les Beaux Quartiers*, « Passage-club », XII, p. 570).

Cette précipitation d'événements dramatiques ou bouleversants dans la vie de Jeanne est l'objet d'un commentaire légèrement moqueur. L'utilisation de l'indéfini *on* permet la multiplicité des interprétations sur celui qui est concerné par cette *perte* : Carlotta, Jeanne elle-même, l'auteur, le lecteur ? Aragon confiera plus loin à un personnage secondaire ce commentaire narquois qui thématise son rapport au genre et montre qu'il n'est évidemment pas dupe des ficelles utilisées : « [...] Ah ça mais, c'est un roman-feuilleton ! ⁴⁹ »

Rien d'étonnant dès lors que Jeanne se montre fascinée par une affiche annonçant la parution d'un grand roman feuilleton : *Chéri-bibi*, au point d'en répéter la légende, « non pas les mains ! Pas les mains »... « cette phrase, on ne sait comment, semblait se rapporter à son histoire » poursuit le narrateur qui va bientôt en faire le leitmotiv du récit de la mort de Colombin.

La présence de cette affiche, qu'Aragon a vu placardée sur toutes les colonnes Morris du Paris de son adolescence, a tout d'abord une fonction référentielle : réalisée par Géo Dorival pour le lancement de *Chéri-Bibi* dans *Le Matin* en 1913, haute en couleur et sanglante, elle représente un homme terrorisé au corps sup-

49. — *Les Beaux Quartiers*, « Passage-club », XIV, p. 574.

plicié. À côté de lui, deux mains vertes crochues, dégoûtantes de sang, semblent avoir été coupées aux poignets ; la phrase énigmatique qui l'accompagnait⁵⁰, note Anne-Marie Thiesse, devint une « scie » populaire de l'époque au même titre que les refrains de complaintes ou les répliques de mélodrames⁵¹.

Mais Aragon détourne la phrase de son contexte initial ; il en fait une obsession qui revêt un sens spécifique pour les personnages : Jeanne a raconté à Leroy la manière dont Colombin la ligotait sur le lit ; quant à Leroy, le souvenir de cette phrase lui fait porter les yeux sur ses mains d'assassin...

Cet intertexte confirme la proximité d'invention entre la dernière partie des *Beaux Quartiers* et un des romans feuilletons les plus célèbres de la Belle époque. Manifestement Aragon s'amuse avec les codes du genre, mais il en jouit... pour le plus grand plaisir du lecteur.

Dans *Les Voyageurs*, les retrouvailles inopinées entre Elvire et Karl von Goetz, son ex-mari, sont relatées sur un mode simultanément vaudevillesque et tragique. L'outrance de la situation et son caractère conventionnel nous invitent ici à penser qu'Aragon joue avec les codes romanesques du « roman bourgeois » (qu'il haïssait...), popularisés par le feuilleton.

Le lecteur se doute que la femme qui se trouve chez Werner au moment où Karl Von Goetz vient confier à celui-ci une mission d'espionnage confidentielle est Elvire. Pour convaincre Von Goetz qu'il peut avoir toute confiance en celle qui a involontairement surpris leur discussion, et sachant qu'elle avait été son épouse, Werner convainc sa maîtresse d'entrer dans la pièce :

« Entrez, ma chère amie mais entrez donc... » La dame n'y tenait guère probablement. Il insista, passa dans la pièce voisine, il y eut un chuchotement irrité, et enfin la femme s'avança dans la porte. Le capitaine von Goetz la regarda, elle avait une blouse

50. — Chéri-bibi, forçat évadé de Cayenne, amoureux de Cécily, avec la complicité d'un chirurgien, parvient à s'emparer de la chair de son rival, le marquis du Touchais, et à prendre son apparence. L'opération, très douloureuse, s'applique à toutes les parties du corps, la plus délicate étant celle des mains... d'où la supplique de Chéri-bibi devenu le slogan des affiches. Voir Gaston Leroux, *Les Cages flottantes*, 1913, premier livre du cycle, chapitre XIII : « ??? ». Ces trois points d'interrogation constituent le titre du chapitre.

51. — Anne-Marie Thiesse, « Quatre affiches de lancement de romans-feuilletons », dans : 1789-1939 – *L'Histoire par l'image*, <http://www.histoire-image.org/> et *op. cit.*, p. 94.

de piqué blanc et une jupe marron. Elvire ! Il serra légèrement les dents.

(*Les Voyageurs de l'impériale*, « Vingtième siècle », chapitre XLII, p. 699)

La théâtralité vaudevillesque du passage, sur le thème usé de *Ciel mon mari*, conforte le lecteur dans sa supériorité sur les deux personnages mis brutalement en présence : il sait ce que l'un et l'autre ignorent... Karl ignore que la femme cachée dans cette garçonnière de mauvais goût est sa première épouse ; Elvire, que la voix entendue n'est autre que celle de son ex-mari, encore passionnément aimé.

Cette manière pour l'auteur de flatter la disposition du lecteur, de conforter ses hypothèses interprétatives, et de l'associer à ses combinaisons, s'apparente à la relation de complicité établie par le feuilletoniste avec son lecteur.

L'étude succincte des sources populaires de l'écriture romanesque d'Aragon, mériterait évidemment d'être élargie à d'autres romans, tel *Les Communistes*, où Aragon fait siens les codes feuilletonesques, notamment lorsqu'il écrit l'histoire d'amour entre Cécile et Jean⁵². Confier à sa protagoniste la lecture des *Illusions perdues* est d'ailleurs un clin d'œil vers le grand roman de Balzac, paru simultanément sous la forme d'un livre et d'un feuilleton, et qui s'est donné à lire de manière morcelée, à deux puis quatre ans de distance⁵³... un peu comme *Les Communistes* en somme.

Aragon utilise le fait divers (comme contenu et comme mode d'écriture) pour la richesse émotionnelle, voire pulsionnelle, de ses effets. « Le fait divers criminel ressemble à une sorte de récit analytique qui ouvre sur la vérité énigmatique de l'inconscient » note Franck Evrard⁵⁴. Mais sa fonction ne se limite pas à la satisfaction du fantasme ou du voyeurisme du lecteur : les faits divers (ou ce qui en tient lieu, soit ces saynètes formant parenthèses) servent souvent un propos politique, en particulier quand c'est un grand bourgeois qui écrase une vieille femme du peuple, que le maître chanteur est un policier au service d'une justice de classe, que le violeur – de Denise – est un aristocrate d'une grande famille, dont les héritiers détiennent toujours une fortune en 1958.

52. — Comme le note d'ailleurs Bernard Leuilliot, notice des *Communistes*, *Œuvres romanesques complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1462.

53. — Voir la présentation de Joëlle Gleize, « *Les Illusions perdues* », sur le site : http://www.v1.paris.fr/commun/v2asp/musees/balzac/furne/notices/illusions_perdues.htm

54. — Franck Evrard, *op. cit.*, p. 102.

Mais quand Aragon emprunte ses structures, ses codes ou ses types à l'esthétique populaire des romans feuilletons, il nous semble assouvir aussi un goût pour le sanglant, l'accident, le pathétique ou le coup de théâtre, qui ne peut être assigné à l'objectif politique affiché de ces romans du « réalisme socialiste ». Ce romanesque débridé, parfois à la limite du vraisemblable, fondé sur une complicité avec le lecteur (qui reconnaît des procédés, des conventions ou des types) est une composante essentielle de son écriture jusqu'à la fin des années cinquante : les romans de la dernière période feront parfois encore référence au feuilleton ou au fait divers, mais toujours d'un point de vue critique, et en empêchant le lecteur de jamais (re)plonger avec délice dans l'illusion référentielle.